DOCUMENT RESUME

ED 046 267 FL 001 940

AUTHOR	Alonso, Damaso
TITLE	De "El Caballero de Illescas" a "Los Intereses Creados" (From "The Gentleman from Illescas" [Lope de Vega] to "Vested Interests" [Benavente]).
PUB DATE	Dec 67
NOTE	24p.
JOURNAL CIT	Revista de Filologia Espanola; v50 n1-4 p1-24 1967
EDRS PRICE	EDRS Price MF-$0.65 HC-$3.29
DESCRIPTORS	Baroque Literature, Characterization (Literature), Comedy, Dialogue, *Drama, Dramatic Unities, Formal Criticism, Literary Influences, Literary Styles, Monologues, Motifs, Playwriting, *Seventeenth Century Literature, *Spanish Literature, Theater Arts, *Twentieth Century Literature
IDENTIFIERS	Benavente y Martinez (Jacinto), *Vega Carpio (Lope Felix de)

ABSTRACT

Across the centuries the heroes in dramatic works develop and play out action along the same lines, although the dramas may have been created by different authors and may reflect various eras and cultures. A case in point is a comparison of the two Spanish plays "El Caballero de Illescas" by Lope de Vega (1602) and "Los Intereses Creados" by Jacinto Benavente (1907). Similarities in the fate of the two protagonists are striking. Both men arrive penniless in Naples at a bleak period of their lives anxious to improve their fortunes. Both heroes fall in love with wealthy maidens of the nobility with whom they eventually elope. The family backgrounds and origins of family fortunes have parallel details. Readers soon learn that the protagonists also had similar backgrounds. The techniques employed constitute the major difference between the two works. Lope de Vega tells all about his hero in Act 1; the action and the similarities to Benavente do not begin until Act 2. In Benavente's work, action begins immediately and the reader learns about the protagonist in the narrative. Benavente's portrayal of his hero's split personality is the best feature of his composition, while Lope da Vega's monologues are well executed. The similarities and distinctions are shown not to cite plagiarism but analyze the two dramas more extensively and to illustrate seventeenth century and twentieth century points of view. (DS)

ED 046267

REVISTA
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Depósito legal: M. 556-1958

Tomo L ENERO-DICIEMBRE 1967 Cuadernos 1.°-4.°

DE «EL CABALLERO DE ILLESCAS» A «LOS INTERESES CREADOS»

Llegada sin dinero a una ciudad

Al comienzo del acto segundo de *El caballero de Illescas*, de Lope, Juan Tomás, el protagonista, que acaba de llegar a Nápoles «tan en cueros como Adán» [1] habla con su hostelero (Camilo), al cual se presenta como caballero:

> *Soy, huesped, un caballero*
> *español. Tragó mi hacienda*
> *el mar.* [2]

Al principio de *Los intereses creados*, de Benavente, hablan Leandro y su servidor Crispín, que acaban de llegar a una ciudad (indudablemente, italiana, porque todo el ambiente sugerido en la obra es italiano). Llegan sin dinero («por todo caudal nuestra persona») [3].

Llegan tanto el héroe de *El Caballero de Illescas* como el galán de *Los intereses creados* sin dinero; pero Juan Tomás llega desnudo (es decir, en pobrísima y escasa ropa) y, en cambio, Leandro llega con un buen vestido, porque Crispín se ha negado a que su amo y él vendieran sus trajes para, con su producto, juntar algún dinero: «Que nada importa tanto» —dice Crispín— «como parecer, según va el mundo, y el vestido es lo que antes parece» [4].

Esa filosofía de Crispín la había experimentado en sí mismo Juan Tomás, el héroe de Lope, pues dice que todo lo perdió en el naufragio y que, al verle así —«sin ropa»—, le abandonaron sus criados:

---

[1] LOPE DE VEGA, *Obras*, ed. Academia (Nueva), t. IV, p. 122 *a*. Citamos siempre por esta edición *El caballero de Illescas*.

[2] *Ibidem*.

[3] JACINTO BENAVENTE. *Teatro*, XVI, Madrid, 1908, p. 145. Citamos siempre por esta edición, ya acabada el 30 de abril; la obra se había estrenado el 9 de diciembre de 1907.

[4] *Ibidem*.

FL 001 940

U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION & WELFARE
OFFICE OF EDUCATION
THIS DOCUMENT HAS BEEN REPRODUCED EXACTLY AS RECEIVED FROM THE PERSON OR ORGANIZATION ORIGINATING IT. POINTS OF VIEW OR OPINIONS STATED DO NOT NECESSARILY REPRESENT OFFICIAL OFFICE OF EDUCATION POSITION OR POLICY.

...todos mis criados
me dejaron en el puerto
buscando dueño más cierto.
.....
...viéndome sin ropa
mudaron de pareceres;
que criados y mujeres
corren la fortuna en popa. [1]

Hemos dicho ya que el acto segundo de *El caballero de Illescas* comienza por la conversación del desnudo Juan Tomás con el hostelero. En *Los intereses creados* la conversación inicial entre Leandro y Crispín se desarrolla frente a la hostería. Comienza allí la estrategia de Crispín, que va a seguir en toda la obra: a gritos pide que abran y preparen alojamiento para el gran señor que acaba de llegar. Y no tolera que pregunten nada a su amo: «...Callad, callad, que no sabéis a quién tenéis en vuestra casa...» [2].

Es necesario tener presente que también Juan Tomás, el de Illescas, insiste en fingir calidad de gran señor y le dice a Camilo el hostelero:

...tengo deudos aquí
en la casa de Aragón,
que en sabiendo la ocasión
vendrán por vos y por mí,
y veréis cuánto acertáis
en ampararme. [3]

A Leandro, en Jacinto Benavente, lo primero que le abre el favor de la ciudad es su vestido: vestido de gran señor. Y gran señor le creerá, primero, el dueño de la hostería y, luego, la gente de la ciudad. A Juan Tomás, en Lope, lo que le abre la entrada en la sociedad de Nápoles es un «hermoso diamante» (se lo había dado un desconocido personaje, para recompensar la ayuda en un peligro). Camilo, el hostelero, vive enfrente de la casa del Conde Antonio, hombre rico y de gran nombre, y además buen conocedor de piedras preciosas; llevado el diamante, el Conde presta en seguida sobre él dos mil ducados. Y Juan Tomás entra en relación con el Conde (y con su hija).

Hay un caudal que poseen tanto Leandro como Juan Tomás: la hermosura. Crispín dice a su señor: «Eres joven, de buena presencia». «El caballero tiene muy gentil figura», dirá Colombina. «Aseguran que es

---

[1] *Caballero*, p. 122 *a*.
[2] *Intereses*, p. 152; y para todo el pasaje, pp. 147-152.
[3] *Caballero*, p. 122 *b*.

lindo como un Adonis», comentarán luego, hablando de Leandro, las damas de la ciudad. «Su figura es bella, y hay en su mirada un misterio de encanto y en su voz una dulzura que llega al corazón», le dirá Crispín a Polichinela. [1]

Todos hacen elogios semejantes de Juan Tomás: «tan bien nacido como en el talle se os ve» [2] le dice el piadoso hostelero Camilo, aun viéndole sin vestido. Y lo mismo, cuando el Conde Antonio pide datos del físico de Juan Tomás:

CONDE: *¿Qué persona?*
CAMILO: *Un gentil brío.*
Yo os prometo, señor mío,
que tiene un gallardo talle. [3]

«¡Qué buen talle y compostura!», [4] exclama la hija del Conde en cuanto ve al español (que ya está en hábito galán). Antes y también más tarde, la modesta hija del hostelero ha quedado deslumbrada por la hermosura del pícaro Caballero de Illescas, y cuando éste inicia un cortejo, ella lo rechaza porque no se considera digna de la «gracia española» del huésped: «No merezco ese favor/ porque a vuestro gran valor,/ de ninguna suerte igualo». [5]

Amor de niña rica

La acción sigue ahora en ambas comedias caminos paralelos: al lado de nuestros personajes principales (Juan Tomás, el de Illescas; y Leandro el de *Los intereses*, éste con su compañero y servidor, Crispín), va a aparecer un padre rico, con su hija casadera: en la obra de Lope, son el Conde Antonio, que ya hemos mencionado, y su hija Octavia; y en la de Benavente, Polichinela y su hija Silvia. Octavia se enamora en seguida de Don Juan de la Tierra (que así se hace llamar en Nápoles el de Illescas) como Silvia se enamora de Leandro.

El Conde Antonio y Polichinela son ricos. Los rasgos de Polichinela están más abultados, son del todo caricaturescos. Polichinela tiene un pasado vergonzoso, por el que estuvo en galeras, pero ha hecho dinero

---

1 *Intereses*, pp. 145, 182, 184, 190-191.
2 *Caballero*, p. 122 *a*.
3 *Caballero*, p. 124 *a*.
4 *Caballero*, p. 125 *a*.
5 *Caballero*, p. 123 *b*. Comp. también, pág. 127 *b*.

y es uno de los hombres principales de la ciudad. Los trazos del Conde Antonio, no son deformantes. Sin embargo, también su nobleza es falsa y adquirida por el dinero:

Ah, Conde, ayer mercader,
a quien dió hacienda el mar fiero,
y el título dió el dinero, [1]

dice un pretendiente (sin éxito) a la mano de Octavia.

Silvia y Octavia se enamoran súbitamente (verdadero flechazo) de Leandro y de don Juan de la Tierra. Sus padres se parecen asimismo en el oponerse a estos noviazgos, también, como era de esperar, con más caricatura en el caso de Polichinela: ello es evidente en *Los intereses creados*, pues esa oposición del padre se desarrolla en varias escenas. Octavia tiene un pretendiente, amigo o familiar de su padre el Conde Antonio. Las intervenciones de este desafortunado pretendiente, llamado Leonelo, pueden seguirse en la comedia de Lope: celoso, primero se irrita con el padre de Octavia, luego, le ayuda; [2] a Silvia Polichinela su padre la quiere casar con un negociante. [3]

En *El caballero de Illescas*, Octavia cuenta al supuesto don Juan de la Tierra, la oposición que el padre y los familiares de la muchacha hacen a las relaciones:

OCTAVIA: *...No puedo despacio hablar*
en lo que te adoro y quiero,
porque hay padre y hay testigos
a quien ya he echado de ver
que es pedirme por mujer
tenerlos por enemigos. [4]

Esta oposición es lo que, hace que, apenas propuesto por Juan, Octavia acepte el fugarse con él a España. Como lo hacen.

También Silvia, por la oposición de su padre, huye y se va a casa de su enamorado Leandro.

---

1 *Caballero*, p. 129 *b*.

2 Celoso, porque Octavia favorece a don Juan de la Tierra, (*Caballero*, pp. 129-130); el conde se aconseja con él, después de la fuga de Octavia y le pide que le acompañe a España (pp. 135-136); acompaña al conde en el viaje (pp. 139-140).

3 *Intereses*, p. 186.

4 *Caballero*, p. 131 *b*.

Vengadores y espadachines

Hay también un pormenor aproximadamente paralelo en una y otra comedia.

En *Los intereses creados* unos espadachines («¡Una docena de espadachines, asaltándole de improviso!», [1] pondera y difunde Crispín) han querido matar a Leandro cuando, una noche, hablaba con Silvia por la tapia del jardín. Pero gracias a su valor, a su destreza en las armas, Leandro sale indemne. Los espadachines habrían sido pagados por Polichinela para impedir el matrimonio de su hija.

En *El caballero de Illescas*, cuando don Juan de la Tierra sale una noche, de estar con Octavia en casa de ésta, se ve atacado por tres fieras espadas (el celoso Leonelo con otros dos). El valor y la destreza de don Juan los vence y hiere. Es el mismo Leonelo quien se lo cuenta, afrentado, al Conde Antonio:

LEONELO: *Ahora os digo que celoso y loco*
yo le pensé matar
CONDE: *¡Dios lo quisiera!*
LEONELO: *Pero temblando en el suceso loco.*
Riberio, yo y Teodoro, al salir fuera
de tu casa, una noche, le aguardamos.
Solo salió don Juan. ¡Quién lo creyera!
Apenas las espadas le mostramos,
cuando, a los golpes de la fuerte suya,
sangre y deshonra todos tres llevamos. [2]

Hasta ahí el paralelismo. Digamos en seguida que la agresión nocturna contra don Juan de la Tierra, es perfectamente seria. En *Los intereses creados* no es sino una farsa más, ideada por Crispín para aumentar el amor de Silvia (ella cree que Leandro ha quedado mal herido): Crispín ha pagado a los espadachines, para que se dejaran vencer. [3]

Los monólogos dialogados de Juan Tomás
y el desdoblamiento Leandro-Crispín

Pero hasta ahora no hemos atendido a un hecho especial que da fisonomía muy particular a *Los intereses creados*, y que es uno de sus mayores aciertos. Me refiero a la dualidad Leandro-Crispín. Este desdoblamiento,

[1] *Intereses*, p. 205; y para todo el pasaje, pp. 204-212.
[2] *Caballero*, p. 136 *a*.
[3] *Intereses*, p. 212.

en un plano ideal (que a lo largo de la comedia es cada vez más puramente ideal) y un plano práctico, de necesidades materiales e intriga, puede ser considerado como un caso particular, y de características algo especiales de esa polaridad general de la literatura española a la que hace muchos años denominé su «Escila y Caribdis». Pero en el caso de *Los intereses* se ha podido ir a dar en ella por vías también muy especiales.

Quiero llamar la atención sobre la extraordinaria estructura de ese segundo acto de *El Caballero de Illescas*. Debemos basarnos en el concepto de *aparte* en teatro: un *aparte* puede estar dirigido a otro personaje o el que habla se lo puede decir a sí mismo. ¿Se ha considerado alguna vez el gran número de apartes en los parlamentos que hace el héroe en *El caballero de Illescas* y la gran longitud de muchos de ellos? Por su longitud los podemos llamar «monólogos aparte». Antes me he referido al «segundo acto». En realidad, Lope empieza a emplear esta técnica de que ahora trato, desde los finales del acto primero en el que ya hay dos de estos «monólogos aparte»; luego, en el acto segundo encuentro nada menos que diez; desaparece totalmente la técnica de los «monólogos aparte» [1] en el acto tercero. Doce «monólogos aparte» pues, en toda la obra, la mayoría de ellos acumulados en el segundo acto. Doy a continuación una lista completa de los doce, y en ella el verso (o parte de verso) con que empieza y acaba cada uno, y el número total de versos que comprende el monólogo.

Monólogos aparte

1.º «Pero ¿qué es esto que siento?... y va aprendiendo mi amor» (8 versos). (P. 119 *a-b)*
2.º «En palacio se entró con otros hombres... Volver a ser de Illescas caballero» (16 versos). (P. 121 *b)*.
3.º «¿A qué puede más... aunque no me vió tornar» (54 versos). (P. 123 *a-b)*.
4.º «¿Hay tal suceso? Ahora digo... soy caballero gentil» (24 versos). (P 125 *b)*.
5.º «¿Caballo pide ya... Callemos, señor contento» (43 versos). (P. 126 *b*-127*a)*.
6.º «No entro mal ¡por vida mía!... ¿cómo ha de alcanzar su dama?» (22 versos) (P. 127 *b*-128 *a)*.
7.º «Ved la gravedad que tomo... ser algo por mí, en efeto?» (11 versos). (P. 128 *a)*.
8.º «¿Quién no intenta... con principios tan humildes» (4 versos). (P. 128 *a)*

[1] Llamo «monólogos aparte» a aquéllos, dichos para sí mismo por un personaje, cuando hay otros personajes en escena; el «monólogo aparte» interrumpe un diálogo y una acción que se estaban desarrollando. En el cuadro de «monólogos aparte», que sigue en el texto, por razones de brevedad, he incluído unos pocos que no tienen completamente este carácter (van, luego, señalados en el comentario al cuadro).

9.º «Mirad el mundo lo que es... de la cuna el ataud» (18 versos). (P. 128 *b*).
10.º «¡Qué buen trocar de azadón!... más ridícula!» (12 versos). (P. 130 *a*).
11.º ¿Qué Indias son éstas, Amor?... como yo lo tengo aquí» (9 versos). (P. 130 *b*-131 *a*).
12.º «Subí, llegué, toqué. Cometa he sido;... laurel amor y caballero Illescas» (14 versos). (P. 132 *a*).

No todos estos monólogos son de valor escénico parecido: el 12.º, por ejemplo que pronuncia Juan, solo en escena, al terminar el segundo acto, no es sino el habitual soneto de personaje solo en escena, al terminar una jornada: procedimiento bien conocido en Lope; y el 2.º, aunque no soneto, es también monólogo de personaje que está solo en escena, puesto aquí para acabar el primer acto. El 3.º, 5.º y 6.º, los dice Juan también solo, entonces, en escena. Pero los demás son verdaderos «monólogos aparte», ausencias que Juan hace a la conversación y aun a la acción, para meditar sobre su propia dualidad de pícaro-caballero (su realidad y lo que finge). Véase por ejemplo el que he llamado 7.º monólogo. Es la escena en que Juan Tomás, el fingido Don Juan de la Tierra, que ha recibido ya dos mil escudos del Conde, está comenzando a montar su casa, tomando mayordomo. Entra al efecto Camilo el hostelero, acompañando a Filandro, que viene a ofrecerse como mayordomo. Juan Tomás afecta una gravedad señoril paseándose por la escena. Camilo dice a Don Juan que Filandro es hombre honesto y adecuado.

(Paséase Juan Tomás)

JUAN: *¿En qué oficio?*
CAMILO: *Mayordomo.*
JUAN: *¿De dónde sois?*
FILANDRO: *De aquí soy.*
JUAN: *Buen talle: contento estoy.*
(Ved la gravedad que tomo.
¿Hay tal desvanecimiento?
Pero no es desvanecido
hombre que se ha conocido
y que intenta un fingimiento.
Aquel se tiene por loco
que cree que es gran señor
teniendo humilde valor;
pero yo téngome en poco,
sino que voy procurando
ser algo por mí, en efeto).
¿De aquí sois? ¡Qué buen sujeto! [1]

[1] *Caballero*, p. 128 *a*. Obsérvese en este pasaje la parquedad de las palabras de Juan cuando se dirige al aspirante a mayordomo. También Crispín se lo impone a Leandro: «tú habrás de hablar poco y desabrido para darte aires de persona de

El monólogo, que es una indagación de su verdad personal, abre un amplio paréntesis. Al final, el «¿De aquí sois?» va a enlazar con el «De aquí soy» que había pronunciado Filandro trece versos más arriba.

Pero no tenemos lugar en este momento para estudiar con algo de pormenor la técnica de los apartes de Lope, extraordinaria en ésta y en algunas otras de sus obras. Debemos reducirnos al aspecto que ahora especialmente nos interesa.

En el fondo de todo monólogo existe un diálogo; por eso decimos que el que monologuiza «habla consigo mismo»; el hombre aborrece la soledad como la naturaleza el vacío: todo monólogo exige un desdoblamiento si no de personalidad por lo menos de posición ante las cosas: todo monólogo es una dialéctica. Surge entonces en el monólogo el raciocinio dialéctico con preguntas y respuestas, cuyo más preclaro ejemplo en literatura española es el de Sancho cuando enviado por don Quijote a buscar a Dulcinea en el Toboso, el escudero sentándose al pie de un árbol comenzó a hablar consigo mismo y a decirse: «Sepamos, agora, Sancho hermano, ¿adónde va vuesa merced?», [1] etc.

Véase iniciada esa técnica dialogal de preguntas y respuestas, y raciocinio, en el ejemplo anterior.

En otros es aún más patente. El fingido Don Juan de la Tierra, que ha recibido ya del conde dos mil escudos (sobre la prenda del diamante) empieza a montar su casa, afectando en todo mucha nobleza: hasta que lleguen —le dice, a Camilo el hostelero— cartas de España, podrá vivir en Nápoles, con un ayo o mayordomo de su hacienda, algún lacayo y dos pajes «de campaña» que le acompañen con las espadas ceñidas:

---

calidad...; y cuando hables por tu cuenta sea con gravedad, como si sentenciaras» (*Intereses*, p. 145). Tanto Juan como Leandro afectan molestia de ser importunados con preguntas o problemas y todo lo remiten el uno a Crispín el otro al hostelero Camilo. Así Juan deja a los buenos oficios de Camilo la formalización del empleo del mayordomo con la fijación del sueldo (eso quiere decir «el acostamiento»):

FILANDRO: *Aquí estoy para serviros*
JUAN: *Yo no tengo que deciros;*
a Camilo me refiero:
él hará el acostamiento
y quedaréis por mi cuenta.

(*Caballero*, p. 128 *a*).

Cuando el hostelero le pregunta a Leandro cual es su nombre, contesta: «Mi criado os lo dirá... Y aprended a no importunarme con preguntas» (*Intereses*, p. 151).

[1] *Don Quijote*, Parte segunda, cap. X.

Y para que no se extrañen
mis plantas harto ofendidas
de esto poco que ando a pie,
compradme, Camilo hermano,
un frisón napolitano... [1]

Camilo parte volando a ejecutar estas órdenes del delicado gran señor don Juan de la Tierra (cuyos pies se le estropean por su señoril falta de costumbre de andar a pie). Y Juan se entrega a uno de sus monólogos:

¿Caballo pide ya
quien acostumbrado está
al perezoso jumento?
¿Ya mayordomo y lacayo
y pajes? ¿Qué es esto, Juan?
Más sujetas siempre están
las altas torres al rayo.
¿Qué intentáis? ¿Qué pretendéis?
¿No érades vos labrador?
¿Quién os mete a ser señor,
que es ciencia que no sabéis?... [2]

Esta es la primera parte del largo monólogo: son las preguntas de quien no se sabe digno, de quien siente un respeto reverencial por la nobleza y el señorío. En la segunda,[3] están las respuestas dictadas por un sentido práctico y escéptico frente a todo lo que sea honor y nobleza: todo ese decoro exterior —pajes, mayordomo, etc.— son partes necesarias de la intriga que tiene en ejecución.

Hay que tener en cuenta, antes de pasar más adelante, que Juan Tomás (= don Juan de la Tierra) es uno de los personajes de Lope que crecen de un modo natural ante el espectador: en el tercer acto, aquella antes enorme vitalidad anárquica, desenfrenada, entre de pícaro y de asesino (que conoce quien ha leído el acto primero) llegará a participar en sentimientos ideales, en el amor, y a convertirse en un miembro de la sociedad. Pero en el segundo acto, en el que estamos todo el tiempo considerando, dos almas viven —y luchan— en su pecho.

Recordemos ahora unas palabras de Crispín, frecuentemente citadas cuando se habla de *Los intereses creados*: «Habilidad es mostrar separado en dos sujetos lo que suele andar junto en uno solo. Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos cada uno una parte del otro... todos llevamos

---

[1] *Caballero*, p. 126 *b*.
[2] *Ibidem*.
[3] *Caballero*, pp. 126 *b*-127 *a*. Desde «Pero como al que es muy pobre».

en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello... Y a su lado el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida...» [1]

Creo que en los monólogos de don Juan de la Tierra, de *El caballero de Illescas* están reunidas dialogando entre sí dos manifestaciones antitéticas del alma del personaje, como en *Los intereses creados* se han separado o desdoblado en dos personajes Leandro y Crispín, las dos posiciones fundamentales del hombre, ser binario por excelencia; genial dicotomía próxima a la de Don Quijote-Sancho.

A veces esa dualidad la encontramos en algún ejemplo que presenta al mismo tiempo otros paralelismos entre *El caballero de Illescas* y *Los intereses creados*. El don Juan de la Tierra que sólo posee, en préstamo, dos mil ducados, ordena que le den nada menos que doscientos escudos de propina a un paje que le ha traído un regalo de Octavia. La hija del hostelero se queda asombrada de tal generosidad; el paje se va lleno de gratitud (y proclamará el rumbo del gran señor forastero). [2] Crispín —casi acabados de llegar él y su amo— hará que el hostelero —a quien ellos han deslumbrado con la imagen de gran señor, de Leandro— entregue al poeta y al capitán «cuarenta o cincuenta escudos» por orden de su señor, y cuando el hostelero dice que cumplirá lo que le mandan, aún añade Crispín, como al descuido, «poned sesenta», [3] con lo que el entusiasmo de la mejor pluma y la mejor espada difundirán por toda la ciudad la noticia de la magnanimidad del gran caballero recién venido. Observemos el comentario del asustado Leandro, y la respuesta que le da Crispín:

LEANDRO *(Aparte a Crispín)*: ¿Qué Locuras son estas, Crispín, y cómo saldremos de ellas?

CRISPÍN: Como entramos. Ya lo ves, la poesía y las armas son nuestras... ¡Adelante! ¡Sigamos la conquista del mundo! [4]

La voz temerosa (Leandro) considera una acción de locos tal esplendidez; la voz intrigante (Crispín) sabe que es parte del plan propuesto para medrar.

---

1 *Intereses*, p. 176.
2 *Caballero*, pp. 127 *b*-128 *a*.
3 *Intereses*, p. 167.
4 *Intereses*, p. 168.

Leamos ahora el monólogo de don Juan de la Tierra después de la espléndida propina al paje:

No ent'o mal, ¡por vida mía!,
para el primer escalón.
¿Doscientos escudos? ¡Bueno!
¿Cuándo soñó mi linaje
dar tan solo un cuarto a un paje?
¡Oh dulce dinero ajeno!
Si yo lo hubiera ganado,
más cuerdo lo despendiera.
Ya yo estoy de la manera
que está un recién heredado...

Los diez primeros versos del monólogo de Juan Tomás corresponden exactamente a la posición temerosa de Leandro: uno y otro piensan que tan magnífica generosidad es una locura. Y continua el monólogo de Juan:

Fuera de que cuando Octavia
sepa esta dádiva, creo
que doblará su deseo
si como es hermosa es sabia.
Yo me quiero acreditar...
Son los pasos del que ama,
el dinero, el interés;
pues si le faltan los pies,
¿cómo ha de alcanzar su dama? [1]

Téngase en cuenta que tal amor, hasta ahora, no es para Juan Tomás sino un modo para lograr su ambición, para «ser algo», como dice en otro monólogo inmediato; a ese amor subirá mediante «el interés» [2], y desde ahí a la conquista de una posición social.

---

[1] *Caballero*, pp. 127 *b*-128 *a*.

[2] No damos demasiada importancia a la presencia en el monólogo recién citado, de «el interés» con función que no deja de parecerse a la de «los intereses» en la obra de Benavente; no podemos, sin embargo, dejar de señalar esa coincidencia, una más, entre muchas. La voz «interés» ya ha aparecido en otro monólogo anterior de Juan Tomás cuando éste medita sobre el poder que le dan los dos mil ducados del diamante:

Con ellos yo sé que igualo
la sangre más noble y franca,
que un caballero sin blanca
es como espada de palo.
Parece un señor lo que es,
mas no tiene ejecución;
y así no importa el blasón
donde falta el interés.

(Caballero, p. 127 *a)*.

Esta segunda parte del monólogo de Juan Tomás (o don Juan de la Tierra) se corresponde exactamente con la respuesta de Crispín: esa generosidad no es sino cálculo: el paje lo mismo que el capitán y el poeta llevarán la fama de tal rumbo, a Octavia (pieza para el medro) el uno, y los otros por la ciudad: con tal propaganda, don Juan «llegará» a ser; y Leandro y Crispín, «conquistarán el mundo».

La vida anterior

En la serie de comparaciones que estamos estableciendo, cuando hemos hablado de *El caballero de Illescas* hemos partido siempre (salvo insignificantes casos) [1] del comienzo del acto segundo; pero en *Los intereses creados* hemos arrancado del mismo principio del acto primero.

En *El caballero de Illescas*, en el primer acto se nos dan, en acción, vistos sobre el escenario, todos los antecedentes del personaje que, roto y desnudo, vemos luego recién llegado a Nápoles al principio del acto segundo. En *Los intereses creados*, en cambio, los dos protagonistas (el casi doble personaje Leandro-Crispín) llegan a la ciudad (sin duda, italiana), sin que sepamos de ellos más que algunas casi siempre vagas alusiones a su pasado, que ellos mismos en la conversación refieren, y lo que sale hacia el fin de la comedia, y lo que se trasluce también hacia el fin por el condenado proceso de Bolonia. Si formáramos, ahora, un argumento único con lo que de común hay en los argumentos de ambas obras, podríamos decir que en la versión de *El caballero de Illescas* todo se narra; pero *Los intereses creados* comienzan *in medias res*, si bien en el desarrollo de la obra se nos dan breves pero suficientes indicaciones que nos permiten comprender cuál fue la vida anterior de los protagonistas.

El Juan Tomás del primer acto de *El caballero de Illescas* (cuya acción comienza cuando aún no se había celebrado la boda de los Reyes Católicos), es una criatura desenfrenada, de un vitalismo feroz, al que nada se puede oponer: desasosegado, incómodo y rebelde, en el oficio de labrador. Sabemos que comete mil desafueros, aún limitados a la esfera de la casa y del pueblo. Su padre se lo reprocha:

---

[1] Por ejemplo: los «monólogos aparte» números 1.º y 2.º, de nuestro cuadro (véase más arriba, p. 6) pertenecen al primer acto de la comedia.

Eres un Roberto el Diablo,
no me obedeces ni quieres,
sólo el juego y las mujeres
es tu ordinario vocablo.
Vendísteme allá en Toledo
tres lechones ahora un año;
tomaste a tu hermana el paño
que aún tengo a su llanto miedo;
húrtasme el trigo y cebada;
juras, votas, no te acuestas;
esgrimes todas las fiestas;
traes broquel, ciñes espada. [1]

Juan Tomás no puede soportar la vida de labrador y decide desgajarse de la familia.

Desde este momento, como si el héroe hubiera sido disparado por una fuerza oculta, se suceden sus acciones impetuosas: golpea y acocea a unas damas [2] que han rechazado su intento de galantearlas; mata a uno de los acompañantes de las damas, llegados para defenderlas; [3] se refugia en la iglesia y se encarama en la torre, desde la que apedrea al corregidor cuando éste dice que se rinda; se escapa acuchillando a los guardas; [4] se refugia en una bandera de enganche de soldados, donde le admiten como tal; juega un real que el capitán le da de adelanto; gana una cadena de cien ducados de peso; riñe con Alvarado (el perdidoso) y los compañeros de éste; [5] se escapa a Madrid con Lisena, la amiga del mismo Alvarado; perseguido por éste, con otros soldados y un alguacil, mata Juan a uno de los camaradas de Alvarado; [6] huye de nuevo, y trata de refugiarse en Palacio; precisamente en aquel instante esperaba allí de incógnito el infante don Fernando —momento decisivo—: iba a entrar para ser visto por primera vez por doña Isabel; de esa vista pendían el consentimiento de la novia y la boda. [7] Los que perseguían a Juan, to-

[1] *Caballero*, pp. 110 *b*-111 *a*.
[2] *Caballero*, p. 112 *a-b*.
[3] *Caballero*, pp. 112 *b*-113 *a*.
[4] *Caballero*, pp. 113 *a*-114 *a*.
[5] *Caballero*, pp. 114 *a*-116 *b*.
[6] *Caballero*, pp. 117 *a*-120 *a*.
[7] En esa escena de los finales del acto primero de *El Caballero de Illescas*, (pp. 120 *a*-121 *b*), no se dice en qué población ocurren los hechos. Pero en la narración de esos mismos hechos que Juan hace a Octavia en el acto tercero:

Llevé mi prenda a Madrid...
Perdido andaba una noche,
cuando...,
viendome junto a palacio,
hice sagrado su puerta... (p. 134 *a*).

Y aún se vuelve a afirmar lo mismo en el pregón que Juan hizo publicar en Illescas

man a don Fernando por el fugitivo, le acuchillan; pero Juan (que no sabe quien es el caballero a quien acuchillan) se pone gallardamente a su lado y le salva la vida. Don Fernando le da un diamante: [1] es el que Juan muestra a Camilo el hostelero al principio del segundo acto.

Toda esta acción se sucede con frenética velocidad en unas pocas escenas, como vertiginosa compañera de la vitalidad del héroe. Desde el primer momento comprendemos que hay una fuerza desconocida que desenfrena todo lo que hace este mozo. El ha sentido ya bullirle la idea de su propio valor y grandeza: esta anunciación reveladora queda plasmada en sus dos primeros monólogos: al conseguir el amor de Lisena, el primero; y luego con el diamante en la mano tras haber salvado la vida al desconocido caballero.

Hemos querido mostrar estos rasgos precisamente porque nada semejante se puede encontrar en el Leandro benaventiano. Nada en Leandro de esa fuerza incoercible que intranquiliza a Juan Tomás. Leandro es un héroe sentimental, un poco lánguido. Si, guiado por Crispín, participa en actos de tipo picaresco, lo hace más bien pasivamente, casi por omisión; a veces, con protesta. Y en el momento decisivo de la obra, se rebela contra la posición picaresca y contra la mentira, y declara su verdad.

Dicho esto, tenemos que mirar a las vislumbres de la vida anterior de ambos compañeros, Leandro y Crispín. La vida vivida por ambos antes del comienzo del primer acto, la vamos coligiendo a través de las frases sueltas en que de modo más o menos concreto se alude a ella.

Recién llegados a la ciudad, sin dinero alguno, exclama Leandro: «¡Harto es haber llegado sin tropezar con la justicia!» [2] y en la misma escena Crispín se declara «del libre reino de Picardía», y dice no le gusta detenerse en parte alguna «si no es forzado y en galeras, que es duro

---

(con intención de que llegara a oídos de los Reyes, que estaban allí de paso): «a la puerta de palacio / de Madrid» (p. 142 *a*).

¿De dónde le vino a Lope esta errónea noticia? ¿O fue solo producto de su habitual aturdimiento geográfico? Las primeras vistas de Fernando e Isabel fueron en Valladolid (DIEGO DE VALERA. *Memorial de diversas hazañas*, Cap. LI, ed. CARRIAZO, Madrid, 1941, pp. 163-164).

Esto parece absolutamente cierto (aunque algunas veces se ha dicho que la entrevista fue en la villa de Dueñas; el príncipe fue a Dueñas y de allí a Valladolid, donde estaba Isabel).

Ignoro si la historia del diamante tiene alguna raíz tradicional, vinculada a don Fernando.

[1] *Caballero*, pp. 120 *a*-121 *b*.

[2] *Intereses*, p. 144.

asiento». [1] Y más adelante, en efecto, declara haber estado condenado al remo. [2] Leandro, enamorado, desearía que su vida pudiera tener reposo alguna vez. Y nos da rápidos rasgos de sus andanzas de fugitivo: «En mi vida errante por todos los caminos, no fui siquiera el que siempre pasa, sino el que siempre huye, enemiga la tierra, enemigos los hombres, enemiga la luz del sol. La fruta del camino, hurtada, no ofrecida...» [3] Crispín, de esa vida de fugitivos, recuerda las «hazañas» que cometieron en Mantua y en Florencia, y el famoso proceso que les formaron en Bolonia y sumaba ya 1.200 folios, cuando huyeron de nuevo. [4] Y el proceso, aún más crecido, llega a perseguirlos —hacia el final de la obra— en la misma ciudad en donde nosotros los hemos conocido. [5] Pero ellos han sabido crear en ella intereses; intereses que se arruinarían si ellos se hundieran, y son esos intereses creados lo que los salva.

Basta releer el resumen que hemos hecho de las aventuras de Juan Tomás (tal como las vemos en escena en el primer acto de la obra de Lope) y el de las de Leandro (con Crispín) anteriores a la llegada a la ciudad donde crearán intereses (tal como las vamos conociendo por lo que de ellas refieren los personajes en la comedia de Benavente) para comprender en seguida que a pesar del carácter lánguido y sentimental de Leandro, y de la brutal vitalidad de Juan Tomás, la vida anterior (anterior al principio de la obra en *Los intereses*... y al comienzo del segundo acto en *El caballero*...) coincide en este esquema: delitos múltiples, fuga incesante huyendo de la justicia. La huída en el caso de Juan Tomás es de la casa, del pueblo a la torre, de allí al banderín de enganche, de allí a Madrid, de Madrid a Nápoles; de la pareja Leandro-Crispín no sabemos tanto pormenor, sabemos que era huída incesante, y algunas etapas, Mantua, Florencia, Bolonia y la innominada ciudad (italiana) en que los llegamos a conocer nosotros. Lo que en Lope de Vega es un acto entero de acción violenta y rapidísima (todo el acto primero), ha sido suprimido por Benavente, en cuanto a acción que ocurre en las tablas, pero ha sido dado a conocer al espectador por medio de breves y espaciadas alusio-

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Intereses*: Crispín en conversación con Polichinela: ambos habían sido galeotes en la misma galera, pp. 189-191. Mucho más avanzada la obra vuelve Crispín a hablar de su condena en galeras, p. 215.

[3] *Intereses*, p. 196.

[4] *Intereses*, p. 216.

[5] *Intereses*: Primero Sirena le dice a Crispín que Polichinela «ha dado aviso a la Justicia de quién sois y cómo puede perderos» y añade: «dícese que hoy llegó de Bolonia un proceso...» (p. 221). Leandro le pide a Silvia: «Huye de mí, olvida a este miserable aventurero, sin nombre, perseguido por la justicia» (p. 224). En fin, llega la Justicia, traída por Polichinela, y con ella el maldito proceso, p. 225 y ss.

nes que a la vida anterior de Leandro y Crispín hacen, principalmente, ellos mismos, y también, hacia el final de la obra, otros personajes.

Benavente comienza, como hemos dicho, *in medias res*: el principio de su primer acto está, en cuanto a acción, a la altura del principio del acto segundo de Lope. Se puede decir que la coincidencia fundamental es la de la obra de Benavente con el acto segundo de la de Lope. El acto primero de Lope está dado sólo como noticias espaciadas en los parlamentos de los personajes, en Benavente.

Un amor verdadero

¿Y el acto tercero de Lope? Si consideramos lo externo de su acción general, no reconoceremos nada de la obra de Benavente. En el tercer acto de *El caballero de Illescas*, vemos a Juan Tomás (el falso don Juan de la Tierra) y a su raptada Octavia llegar náufragos a las costas españolas. Octavia había robado las joyas de su padre: y todo se ha perdido menos el magnífico diamante, aquel que a Juan Tomás dió el desconocido caballero por él defendido (que nosotros sabemos era el infante de Aragón). Luĕgo, viven como labradores en Illescas, y estando en la villa los reyes don Fernando y doña Isabel, Juan Tomás se ingenia para que llegue a conocimiento del Rey, que tiene el diamante. El rey sabe así que Juan Tomás es su salvador. Y ¡oh casualidad!: allí ha llegado también el agraviado padre de Octavia a querellarse contra don Juan de la Tierra: todo se resuelve en un momento ante los reyes: Juan Tomás no sólo es el salvador de don Fernando sino que resulta ser primo hermano de Octavia, hijo de un hermano del padre de ella, que vino a España y aquí murio. Don Juan y Octavia vivirán honrados por los reyes, como un matrimonio noble, rico, feliz.

Nada semejante en *Los intereses creados*. El matrimonio de Leandro y Silvia será feliz; pero sin necesidad de un novelesco y poco creible reconocimiento.

Si penetramos un poco más hondamente en ese argumento del tercer acto de *El caballero de Illescas*, veremos en seguida algunos hechos importantes que en nuestro resumen se nos han pasado por alto.

Llegados a España náufragos, desnudos, sin dinero, con sólo aquel diamante —principio del acto tercero—, notamos en seguida un cambio en Juan Tomás. Su amor en Nápoles parecía sólo deseo y aventura; ahora conocemos en seguida que está enamorado de su raptada Octavia.

Ella cree que el apuro en que se encuentran no tiene mayor importancia. ¿No es don Juan de la Tierra señor de Illescas? El diamante

sería peligroso quererlo vender, ha dicho él. No importa, piensa Octavia: ¿tienen más sino decir la calidad de don Juan para encontrar ayuda? ¿No está en España Illescas, su estado?

JUAN: *¡Ay mi querida esposa,*
clara y divina luz de mis sentidos,
ya estamos en España!
OCTAVIA: *Si ya estamos,*
¿de qué teméis?: a vuestra casa vamos. [1]

Juan le dice que hay «un gran mal». Como ella le pide que le diga qué mal es, vemos, por primera vez, a Juan turbado y medroso: «No lo puedo decir», exclama. Su miedo y su pesar vienen del dolor que va causar a Octavia: «Daráos gran pena». Ella insiste, y Juan le cuenta lisa y llanamente su vida, su modesto origen labrador, y todo lo demás, sin omitir ninguno de sus delitos. ¿Qué hará Octavia? La sacudida de su alma es enorme; pero le ama:

Caballero o labrador...
ésta ha sido mi fortuna,
no quiera Dios que aborrezca
mi vida por tu traición;
haz lo que quisieres de ella.

Lucha, se revuelve entre el amor y el odio:

quiero quererte, y mirando
tu alevosía y mi ofensa,
aborrezco tu maldad.
¡Qué afrentosa competencia!
Déjame, fiero español,
el más cruel. Mas no: espera.
Ampárame, español mío,
moriréme si me dejas. [2]

Juan la ama. Juan le propone que se vayan a Illescas, vivirán allí en casa de su padre, en hábito humilde, como labradores.

Es necesario ahora que volvamos a *Los intereses creados*. Crispín urde toda la intriga para que Silvia caiga enamorada en los brazos de Leandro, pero Leandro se enamora autenticamente de ella, Leandro no quiere fingir ante su amada «¡Si ella supiera quien soy!», exclama. [3] Y

---

[1] *Caballero*, p. 133 *a*.
[2] *Caballero*, pp. 134 *b*-135 *a*.
[3] *Intereses*, p. 213.

cuando Silvia se escapa de casa de sus padres para irse a la de Leandro, empieza su confesión: él es, dice, un «miserable aventurero, sin nombre, perseguido por la justicia» [1] Leandro se lo cuenta todo. Cuando al comenzar el inventario de la casa de Leandro (como diligencia del proceso), en el primer aposento encuentra Polichinela a su hija Silvia con Leandro, éste puede decir ya: «Silvia sabe quien soy, sabe toda mi vida de miserias, de engaños, de bajezas, y estoy seguro que de nuestro sueño de amor nada queda en su corazón». [2]

Pero Silvia exclamará: «Le amo, le amo siempre ahora más que nunca».

Póngase para los matices, a un lado la delicadeza y languidez sentimental de Leandro, y al otro toda la vitalidad naturalista de Juan Tomás: lo cierto es que los dos se enamoran de la hija (Silvia, Octavia) del hombre rico (Conde Antonio, Polichinela) en la ciudad en que se fingen ricos caballeros; en ambos casos la joven huye de la casa paterna por amor (por el amor de Leandro, por el amor de Juan). Pero la mujer (Silvia, Octavia) que por el amor ha abandonado la casa paterna, recibe la confesión de su seductor (Leandro, Juan); el cual le confiesa que no es rico caballero, que ha cometido muchos delitos, que ha errado fugitivo, perseguido de la justicia. Octavia y Silvia aman al hombre (Juan, Leandro) aunque ya saben que es a un criminal a quien aman.

Los padres (el Conde Antonio, Polichinela), furiosos, desearían vengarse; pero en una y otra comedia les aconsejan lo mismo: lo mejor es casar a los amantes: es lo que Leonelo aconseja al conde en El *caballero de Illescas*: «Honra a tu hija y déjala casada». [3] Y es lo que todos piden a Polichinela en *Los intereses creados*, por ejemplo el Doctor: «Señor Polichinela, nada os estará mejor que casarlos». [4]

En fín, Juan Tomás resulta noble al ir a terminar la obra. Pues Crispín nos dirá que Leandro es verdaderamente noble.

CRISPÍN: Y en mi señor no hubo más falta que carecer de dinero, pero a él nadie le aventajará en nobleza... y vuestros nietos [le dice a Polichinela] serán caballeros...

TODOS: Casadlos, casadlos. [5]

---

[1] *Intereses*, p. 224.
[2] *Intereses*, p. 244.
[3] *Caballero*, p. 136 *b*.
[4] *Intereses*, p. 245.
[5] *Intereses*, pp. 245-246.

De Sirena a doña Sirena

Sabido es que Benavente adoptó para su obra maestra los nombres de la tradición que viene de la comedia italiana o «commedia dell'arte», Pantalone, Pulcinella, Arlechino, il Dottore, il Capitano (Fracassa, Spavento, etc.) Colombina... Leandro es nombre de personaje enamorado, en la comedia italiana (desde fines del siglo XVI) y luego en la francesa: Silvia es nombre de la protagonista en el *Aminta)* popularizado por una actriz Benozzi desde principio del siglo XVIII. No voy ahora a discutir, en pormenor, hasta qué punto los caracteres atribuídos por Benavente a los nombres que tomó de esta tradición corresponden o no a los tipos habituales en ella. En *Los intereses creados* parece caprichoso el nombre de Polichinela; se ha dicho que al Polichinela personaje de Benavente le iría mejor el nombre de Pantalón (que en *Los intereses creados* es el del prestamista). Creo sí que, en realidad, ni Arlequín, ni el Capitán, ni Polichinela se corresponden bien con los caracteres tradicionales asignados a estos nombres.

Añadamos aún que Benavente, como hemos indicado ya, ha querido dar un tono vagamente italiano a su farsa. El mismo «prólogo» está, hasta cierto punto, en el carácter de los prólogos de la «commedia dell' arte».

Hay un nombre, el de Doña Sirena, que no encuentro en los elencos de nombres de personajes de la «comedia dell'arte». No puedo decir que no se haya usado alguna vez; afirmar eso sería temerario, en un tema cuyo fondo me es inalcanzable. Lo que si es cierto es que no es conocido como tal, ni registrado, en ninguno de los repertorios utilizados por mí. [1]

Pero hay una obra teatral donde sí que aparece el nombre de «Sirena» y es, precisamente en *El Caballero de Illescas*. Sirena es la hija del hostelero Camilo que hospeda a don Juan de la Tierra. Por un momento el Don Juan inicia un galanteo, y ella, mujer casada, le rechaza, pero no ofendida o recelosa, sino como dijimos más arriba, deslumbrada por los modos y brío del «caballero» español, del cual ella no se considera digna. [2]

---

[1] Sí existe en la «commedia dell'arte» el nombre «Sireno», nombre de galán pastor (SANESI. *La Commedia*, II, p. 76, Milán, 1935; es una parte de la *Storia dei Generi Letterari Italiani)*. Ese nombre de pastor enamorado viene, claro está, de la *Diana* de MONTEMAYOR.

[2] *Caballero*, p. 123 *b*.

Y es Sirena quien por primera vez le señala la existencia de Octavia la hija del acaudalado Conde Antonio y quien le anima a emprender la conquista de la rica heredera.

JUAN: *¿Queréisme servir después,*
que lo tendré a gran regalo?
SIRENA: *No merezco ese favor,*
porque a vuestro gran valor
de ninguna suerte igualo.
Allí enfrente tiene el Conde
una gallarda fillola,
que a vuestra gracia española
altamente corresponde;
ésta sí es digna de vos.
JUAN: *¿Hija hermosa?*
SIRENA: *Y muy hermosa.* [1]

Añade aún Sirena que don Juan la podrá hablar facilmente, con lo que el español se decide a ser galán de Octavia.

De este tipo de Sirena a la Doña Sirena, consumada y sapientísima alcahueta, hay una gran distancia. Pero bien podemos considerar a Sirena, elemental intermediaria entre el amor de Juan y Octavia, como germen del carácter mucho más complejo de la Doña Sirena. Si este nombre de Sirena no es uno de los habituales y conocidos por todos de la tradición de la Commedia dell'arte ¿de donde le vino a Benavente?

•

Doble iluminación

La comedia de *El caballero de Illescas* fue incluída, con dedicatoria a Vicente Espinel, en la Parte XIV de Lope, publicada en 1620 y reimpresa en 1621. ¿Cómo llegó una de estas ediciones a manos de Benavente? ¿Qué le movió a leerla?

Vio en seguida, no nos cabe duda, la fuerza de la obra y su posible aprovechamiento dramático. Los «monólogos aparte» de Juan en que sucesivamente adopta la postura de su realidad y la de su fingimiento, en una especie de discusión consigo mismo, llevaron a Benavente a una gran adaptación creativa: el personaje quedó bifurcado, escindido por mitad: de un solo Juan con dos vertientes, pasó a dividirse entre Leandro y Crispín; y la lucha íntima en el alma del personaje de Lope queda ahora representada por la contraposición de estos dos nuevos seres: Leandro querría, sin conseguirlo, contradecir con la escueta realidad,

[1] *Caballero*, pp. 123 *b*-124 *a*.

siempre noble (porque la verdad siempre lo es), la picaresca urdimbre de falsedades tejida por Crispín.

El gran conocimiento de la escena moderna que tenía Benavente, le hizo ver todo lo que había que suprimir en la obra de Lope: la anagnórisis final con ese súbito ennoblecimiento de Juan en las escenas últimas, es innecesaria y aun increíble para un público del siglo xx (si bien un eco ha quedado en la afirmación hecha por Crispín —y también hacia el final—, de la nobleza de Leandro). Por eso, la mayor parte del tercer acto sobraba: ¡fuera con él! Pero de ese tercer acto se tomaría el hecho de que Leandro confiese todas sus miserias a Silvia, y que ame a Silvia, y que Silvia le ame a pesar de todo. Silvia, la niña rica y bien criada, está enamorada de un malhechor, y éste la ama a ella con un amor noble. Por una vez Lope está a punto de saltar por encima de los prejuicios sociales de su época; pero no, no podía ser, y al final ya lo hemos visto, era necesario mantener la convención que la sociedad le exigía: Juan, naturalmente, era el hijo perdido de un padre noble.

Dentro de la estética teatral benaventina tampoco era posible el primer acto de la comedia de Lope, tan «Lope»: el sobrio y enérgico dibujo inicial del carácter de Juan, con el desgarro de éste; y en seguida, el amontonamiento de sus crímenes y su huída sin reposo. También le sobraba a don Jacinto la historia del diamante, que si en *El caballero de Illescas* facilita la penetración del héroe en la sociedad de Nápoles, tiene aún otra misión principal al final de la comedia: la de hacer posible el acercamiento de Juan a los Reyes Católicos (que están, de paso, en Illescas) y con ello facilitar la anagnórisis. Pero —ya lo hemos dicho— tal anagnórisis era inconcebible en los modos del teatro de Benavente, y así la historia del diamante, para él no podía ser sino una complicación inútil. Para introducir al pícaro en la ciudad que quiere conquistar, no hacía falta tal diamante, bastaba, para ganar la confianza de las gentes, con que Leandro entrara en la ciudad muy bien vestido (pero la importancia suprema del buen vestido estaba ya explícita en la conversación de Juan con el hostelero, con que exactamente se inicia el acto segundo de *El caballero de Illescas)*.

Benavente tuvo un genial acierto al tomar de la lengua contemporánea una frase hecha, una acuñación usual, «los intereses creados», y considerarla como la fuerza decisiva en la estructuración jerárquica de la sociedad. Y su poda de la trama lopesca en todo lo que era violento, no indispensable o poco creíble, fue hecha con enorme maestría: quedó así una obra medida, perfectamente trabada, sumamente agradable, gustosa, que obtuvo un extraordinario éxito y fue la principal base de la bien merecida y larga fama del dramaturgo (aunque hoy el viento

—siempre tornadizo— aleje de Benavente, de un modo total, el gusto de las nuevas generaciones: pero ya se volverá al fiel de la balanza).

Una obra, pues, mesurada, la de Benavente. Pero la de Lope era lo desmesurado. No sé si yo habría escrito las páginas que anteceden si no fuera porque el careo entre ambas comedias puede, en su contraste, servir para comprender mejor el genio particular de ambos dramaturgos.

Sólo en algunos casos me interesan los problemas de «fuentes»; sólo cuando sirven para iluminar mejor una obra de arte. Ocurre que, en tales cotejos, la obra en cuya comprensión nos interesaría ganar, y a veces ganamos, suele ser la que recibió el influjo (porque lo más frecuente es que una concepción estética de alcance modesto —la de la obra «fuente»— vaya a incorporarse a una unidad artística de mucha mayor trascendencia). Pero aquí, en nuestro caso, ocurre que en la comparación, las dos obras resultan recíprocamente aclaradas.

A mí lo que en ese contraste se me ha iluminado prodigiosamente es *El caballero de Illescas*, la obra, y su héroe. ¡Qué triunfal fuerza salvaje, en los hechos de ese mozo, qué vertiginosa velocidad creciente, en esa sucesión de crímenes del primer acto! Crímenes, si se puede decir, gallardos, con una grandeza de indomable, invencible valentía. En el fondo, algún resplandor de nobleza, como en su ayuda al caballero en peligro (que resulta nada menos que el futuro Rey Católico). Pero este Juan, este potro salvaje lanzado por un frenesí de vida, impulsado sólo por el deseo de goce y de dominio, hacia la aventura de amor, quién lo diría, es un ser de doble fondo. En medio de su desenfreno ha comenzado, y cada vez aumenta más, una lucha dialéctica consigo mismo. ¿Quién ha dicho que los personajes de Lope son planos, superficiales? En los monólogos de Juan, éste debate y contrasta su realidad y su fingimiento, y es a la par acción y meditación de su propia acción, mientras que en el desarrollo de su aventura amorosa vamos viendo cómo, casi a pesar del héroe mismo, el plano de lo real se va superponiendo al de la falsedad. La divisoria se rompe en la confesión a Octavia, y lo que al principio parecía solo deseo, se ha transformado en un gran amor humano. Y si de aquí volvemos ahora los ojos a la obra de Benavente, vemos cómo al partir por gala en dos (Leandro y Crispín) el carácter de íntima dialéctica de Juan, si mucho se ha ganado por una parte en lo que toca a regularidad, mesura y fluencia dramática, mucho más se ha perdido: la grandeza del carácter de Juan ha quedado destruída, y el pálido, débil, alfeñicado Leandro, con toda su sentimentalidad, ha llevado una parte más bien pobre; lo creativo ha cargado del lado de Crispín.

En *El caballero de Illescas*, se me ha revelado una gran obra del tea-

tro de Lope, muy «Lope», tanto por su técnica y contenido, como porque en ese héroe, que es una gran fuerza elemental, se nos muestra toda una sucesión de planos que poco a poco van asomando, un alma complicada, tan complicada como debía de serlo la de su propio creador. Lope era también, a su modo, una enorme fuerza: fuerza natural y a la par muy compleja.

El tinglado de la antigua farsa

«He aquí el tinglado de la antigua farsa...» Así comienza el prólogo de *Los intereses creados*. Se diría que Benavente hubiera tomado algunas precauciones para cegar al público y a la crítica, para despistarlos acerca de qué farsa y qué tinglado eran los que en verdad le habían suministrado importantes elementos para la acción fundamental de esta comedia y para la dualidad Leandro-Crispín. En ese prólogo las palabras «tinglado» y «farsa» apuntan hacia las más rudimentarias formas dramáticas. Al principio quiere llevar nuestra atención hacia las farsas de Jean Salomon, «Tabarin», piezas que aún prolongaban el gusto popular y tradicional (que venía de la Edad Media) por los mismos años de comienzos del siglo XVII, recién construído el Puente Nuevo de París. Bien se ve que hacia el final del mismo prólogo el autor quiere que nuestra atención quede fija en la fórmula teatral de la «commedia dell'arte». Cierto, afirma, que grandes ingenios «como enamorados príncipes de cuentos de hadas, elevaron a Cenicienta al más alto trono de la Poesía y el Arte»: los que hicieron esta conversión de la pobre escena ambulante, en teatro complejo y desarrollado (de Cenicienta en princesa) fueron, nos dice, Lope de Rueda, Shakespeare, Molière. Nos puede chocar la disparidad cronológica entre esos tres dramaturgos, y aun escandalizar la escasa talla del español respecto a sus compañeros de triunvirato. Al fin, hacemos un esfuerzo para ser bondadosamente comprensivos, y nos damos cuenta de que si Benavente los ha unido, ha sido por ser los tres, a la par, actores y escritores dramáticos...

¿Y no menciona a Lope de Vega? De Lope de Vega, chitón, sólo chitón en el famoso prólogo... Y sin embargo...

Es hacia la «commedia dell'arte» hacia donde el autor quiere, principalmente encandilarnos. Hacia ella nos llevan, como hemos dicho, las frases finales del prólogo, que por algo se reservaron para el final. Hacia ella también, el subtítulo de la obra, a la que Benavente llama «comedia de polichinelas». Colaborando con ese plan, el fino humor y la sátira se ajustan aquí —muy felizmente— a los modos simples, a veces en apariencia pueriles, de la farsa antigua.

¡De Lope de Vega, ni una palabra! Borrado, por voluntad del autor

de nuestro recuerdo, sustituído por otras fórmulas, otras épocas, por otros nombres de la dramaturgia: por Lope de Rueda, por Tabarin, o por lo que sea. Y sin embargo...

Se diría que don Jacinto hubiera querido emplear aquí, para el despiste del espectador o del lector, la técnica, bien conocida, de las «huellas borradas».

Si ha sido así, tenemos que asegurar que no hacía falta. *Los intereses creados* no tienen nada de plagio. El arte está constantemente destroquelando unidades artísticas para la nueva troquelación de criaturas estéticas. Si esto ocurre en el arte en general, no hay sino pensar un momento en lo que ha pasado en el teatro, desde el griego al de nuestros días, para ver cómo en él, acciones y héroes vuelven una y cien veces, creados por autores distintos, en culturas muy diferentes y con tecnicas muy diversas, a recibir esa luz encantada que, siempre que hay verdadero arte, parece que flota en la escena. Así, siglo tras siglo, a lo largo de la historia. Benavente extrajo, del maremagnum de la acción, en *El caballero de Illescas*, justamente los elementos necesarios para la trama fundamental de *Los intereses creados*. Fue el segundo acto de *El Caballero de Illescas* lo que principalmente se utilizó para el desarrollo de la acción en *Los intereses creados* y para el desdoblamiento de Juan Tomás en Leandro y Crispín. Pero del primer acto de Lope, los crímenes de la vida anterior de Juan Tomás, han dado como consecuencia la vida facinerosa de Crispín y Leandro, tal como se cuenta a retazos en la escena. También hay importantes elementos del acto tercero de Lope que vemos proyectados sobre la comedia de Benavente: Juan Tomás y Leandro confiesan sus fechorías, el uno a Octavia, el otro a Silvia; y ambas mujeres no dudan: amarán a sus seductores aunque ellos sean criminales, Y al final de la obra. el ennoblecimiento de Juan Tomás, conseguido por los medios usuales del teatro de aquella época, tiene su correspondencia en la fehaciente declaración de Crispín: Leandro es noble. Benavente varió y desarrolló mucho algunos de esos materiales, convirtió en escenas importantes otras cosas que solo estaban apuntadas en la obra de Lope o que podían ser una consecuencia natural en el desarrollo de ella, y además dio a todo un tono de farsa con el que, claro está, desaparecía la humana y bella violencia de la «fuente». Construyó así una obra suave en la forma (con mucho veneno contra la misma sociedad que constituía su público), todo lo ponderó, y salió esa obrita maestra: *Los intereses creados*. No, no había razón ninguna para avergonzarse de haber utilizado a Lope. ¿A qué santo tantas precauciones para desorientar al público y a la crítica?

DÁMASO ALONSO